Kino Teatr

CENA 1 ZŁ.



LAURA LA PLANTE,
bohaterka wielkiego filmu
dźwiękowo-śpiewnego
„STATEK KOMEDJANTÓW"
(Kino „Światowid", Warszawa)

KINO TEATR

ILUSTROWANY DWUTYGODNIK FILMOWO-TEATRALNY

POD REDAKCJĄ SEWERYNA LUSZTIGA, JERZEGO BRAUNA, JÓZEFA ROSENA i ANATOLA STERNA.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA: WARSZAWA, UL. MARJENSZTADT 20. TEL. 244-40.

ROK II. WARSZAWA, 1 LISTOPADA 1929. NR. 16.



IRENA GAWĘCKA („Z dnia na dzień") Fot. Enhajum

EMIL SCHÜRER

ROZWÓJ I MOŻLIWOŚCI KOMEDJI FILMOWEJ

(Dokończenie).

Jednakże nie w tych emocjonalnych wartościach szukać należy właściwego znaczenia Chaplina dla filmu, — genjalnym czynem było, że tak dojmująco przemówić, wzruszyć i rozśmieszyć nas umiał właśnie surowemi środkami kina. Jego normalne komedje różnią się od ekscentrycznej groteski swoim prostym życiowym układem. Groteska wywołać chce tylko nieustanne spazmy śmiechu, lecz Chaplin żąda od nas wiary w prawdziwość jego przeżycia. Posiada znaczenie owego artysty, który umiał wymóc dla siebie posłuch, gdy się przekonał, że z baranich jelit można wydobyć anielskie tony. Podobnie zachwycił nas Chaplin komedją filmową.



Anny Ondra „Szantaż" Fot. Peteffilm.

Gdy mowa o amerykańskim filmie komicznym, należy jeszcze zwrócić uwagę na dwa inne główne, lecz wsteczne i przebyte już etapy: Buster Keaton i Harold Lloyd. Kreacje ostatniego wahają się na pograniczu wspomnianego już komizmu niezaradności i komizmu sytuacyjnego. Czyto przez nieuwagę przymknie sobie palec w pułapce na mysze, czy też w deklamatorskim ferworze, na żywym wielkim żółwiu odpłynie na środek stawu, ponieważ żółwia uważał za kępę, — zawsze śmieszną jest sytuacja, nigdy on sam. Jego własna vis comica jest minimalna. Gdyby kogokolwiek w rogowych okularach wpakować w te same sytuacje, nicby na komiźmie nie utraciły. Ten fakt, jeśli się nań zgodzimy — nabierze zasadniczej i ogólnej wagi przy ocenie aktorskiego żywiołu w dotychczasowej grotesce. Wynika z tego, że aktor jest jako motyw współtwórczy postponowany i że dopiero komedja filmowa wymaga wielkiej aktorskiej indywidualności. Dlatego mógł ją dopiero stworzyć Chaplin. O żadnej najmniejszej scence z jego dzieł, nie możnaby powiedzieć, że kto inny w jego sytuacji byłby równie komiczny. Nie stosuje się to nawet do Keatona, pomimo jego nużąco nieruchomej twarzy. Owa nieruchomość stała się już dla wielu pretekstem psycho - komedjowych pretensyj, ale w gruncie rzeczy jest to tylko przeżytek komizmu mechanicznego, który aktorowi konsekwentnie wzbraniał śmiechu. Ale gdy Chaplin śmiać się zaczyna, odczuwamy to jak ulgę i śmiejemy się wraz z nim.

Rodzaj komizmu Keatona określono już jako komizm rzeczy pokazanych naopak. Reprezentuje końcowy etap groteski amerykańskiej, której wykroił tylko nowy szablon: już nie bezradna ofiara przekornego otoczenia, lecz drobny

śmiałek, wątły mocarz. Podbipięta na łokieć, któremu jednak sprzyja przysłowiowe szczęście. Pomyślny obrót wypadków stempluje sobie mały fanfaron z dobrą wiarą na osobiste zasługi. Nic go zresztą nie dziwi. Słoneczny zegarek na przegubie ręki rzymskiego gladjatora całkiem zrozumiale wskazuje godzinę. Ta parodoksalna stylizacja świata a rebours stanowiła główny urok Keatona. Stanął na samej granicy komedjowej już twórczości, przepojonej indywidualnym duchem człowieka, — ale progu nie przekroczył. — Ostatnie jego filmy dowodzą, że popadł w niewolę własnego szablonu.

W europejskiej twórczości udało się zauważyć jeden tylko refleks chaplinowskiego humoru — był to film sowiecki „Szczęście Żydowskie" reżyserji Granowskiego. Może jest to nawet ujemną stroną tego rodzaju dramatycznego humoru, że wynika z podobieństwa duszy wszystkich swoich wielkich odtwórców. W tym swoim sprycie, który go zawsze o... straty przyprawiał, w zamaszystych marzeniach, w chorobliwie czułej, a tak brutalnie targanej miłości własnej — jakże podobnym był do Chaplina ów rosyjski żydek, gdy podobnie jak jego protoplasta w zakończeniu „Cyrku" znika z tobołkiem na plecach za stokiem jakiejś góry.

Poza tym jednym filmem niema nawet w Europie żadnego wysiłku w kierunku prawdziwej komedji filmowej. Oto jest pole, leżące odłogiem, oto zadanie wdzięczne, choć trudne, lecz na wielką miarę zakrojone. Polscy reżyserzy — kto je wykona?

WITOLD BIERNAWSKI

ZJAWISKO PRZESTRZENNOŚCI W FILMIE

Współczesna kinematografja rozwiązując jakiekolwiek zagadnienie natury artystycznej, naukowej, wychowawczej czy innej, winna dbać przedewszystkiem o wywołanie jaknajwiększego wrażenia estetycznego u widza.

Winna mu dać cały szereg przeżyć psychicznych w takiej postaci, aby poruszona wyobraźnia mogła długo się sycić pięknem widzianego.

W celu osiągnięcia powyższego, pisze się scenarjusze o fabule specjalnie przystosowanej do kina, stwarza sytuacje, silnie działające na wyobraźnię widza. opracowywane z wielką drobiazgowością, dobiera się tła. wyszukuje otoczenia, buduje dekoracje, niekiedy imponująco wielkie, jak np. miasta, fabryki, laboratorja, okręty i t. p., ale przedewszystkiem dba się o stronę techniczną filmu, która w olbrzymiej mierze wpływa na jego wartość i w dużym stopniu decyduje o jego powodzeniu.

Chciałbym tutaj pokrótce omówić pewne zjawisko, które można wywołać środkami technicznemi, zjawiające się czasami na ekranie (szczególnie w sytuacjach, kiedy akcja rozgrywa się w plein-airze), a które dałyby widzowi nowy rodzaj emocji i wrażeń estetycznych.

Jest to zjawisko przestrzennego widzenia, zjawisko zamiany płaszczyzny ekranu na przestrzeń, zamiany martwego, nieistniejącego, dwuwymiarowego świata, na żyjący trójwymiarowy.

Znany jest powszechnie przyrząd, zwany stereoskopem Brewstera, przez który patrząc na dwie płaskie fotografje, przedstawiające jeden i ten sam przedmiot, uzyskujemy silne wrażenie przestrzennego rozmieszczenia przedmiotów fotografowanych.

Takie zdjęcia sporządza się, fotografując jakiś przedmiot lub widok aparatem o dwuch objektach, znajdujących się na odległości nieco większej od odległości między oczami.

Budowa samego stereoskopu jest bardzo prosta, wymaga on jednak specjalnego ustosunkowania odległości fotografji do szkieł pryzmatycznych, w które jest zaopatrzony, i dlatego właśnie nie może być stosowany w kinematografji.

Z pośród wielu pomysłów, które jednak nie mają poważniejszego znaczenia praktycznego (opiszę jeden, który wymaga aparatu do zdjęć filmowych typu Brewstera, t. j. o dwuch objektywach, oraz mechanizmu, w który musi być zaopatrzony widz.

Wyobraźmy sobie taśmę filmową, której klatki (obrazy) są ponumerowane 1, 2, 3, 4, 5 i t. d.

Wszystkie klatki nieparzyste



Nora Ney, E. Bodo i Kozakiewicz w filmie „Uroda życia"
Fot. Leofilm

przedstawiają objekty fotografowane lewym objektywem, parzyste prawym.

Ten typ fotografji różni się tem od stereoskopowych, oglądanych przez pryzmaty Brewstera, że każda z nich, przedstawiająca przedmiot fotografowany raz z lewej strony, drugi raz z prawej, różni się od poprzedniej położeniem objektu ruchomego.

Zaipatrzmy widza w małą zasłonę metalową z dwoma otworami na oczy i zastosujmy taki mechanizm. który będzie kolejno zamykał i otwierał okienka w zasłonie, synchronicznie do przesuwających się klatek przed objektywem aparatu projekcyjnego, a więc kiedy na ekranie ukaże się obraz fotograrowany lewym objektywem, otwór lewy w zasłonie powinien się otworzyć, a prawy zamknąć, kiedy ukaże się obraz następujący, t. j. fotografowany prawym objektywem, okienko prawe powinno się otworzyć, lewe zamknąć.

Jeśli ilość zmian takich wynosić będzie około 45 — 50 na sekundę (obecnie, przy normalnie wyświetlanych obrazach ilość przesuwających się klatek wynosi 23 — 24 na sekundę), wówczas widz ujrzy na ekranie przestrzeń i bryłę.

Oczywiście sposób ten nie posiada większej wartości praktycznej, chociażby ze względu na nieodzowne stosowanie zasłon, które w krótkim czasie zmęczyłyby widza.

Ale można wywołać równie silne zjawisko przestrzennego widzenia inną drogą, łatwo dostępną dla techniki kinematograficznej.

Wprawdzie nie wszystkie sytuacje i nie stale dają się odtworzyć przestrzennie, nie mniej jednak te, które można odtworzyć, a jest ich w każdym filmie wiele, mogą wywrzeć silne wrażenie na widzu.



Joan Crawford ukaże się w 1 filmie dźwiękowym („Kobiety nie do małżeństwa") i w 3 filmach niemych („Sen o miłości", „Szalony książę", „Walka o Różę Marję".
Fot. Metro-Goldwyn-Mayer.

Przedewszystkiem jest to możliwe wówczas, kiedy akcja rozgrywa się na tle rozległego i zadrzewionego pejzażu, lasu, sadu, a nawet przy odpowiedniej dekoracji w salonach, dużych komnatach i t. p.

Przystępując do wyjaśnienia tego zjawiska, przypomnijmy sobie w jaki sposób zmienia się położenie przedmiotów, które mijamy, np. teren oglądany z okien pociągu poruszającego się ruchem jednostajnym.

Z łatwością zauważymy, że pozorna szybkość, uciekających z przed oczu słupów telegraficznych lub drzew, rosnących w pobliżu linji kolejowej, jest daleko większa od szybkości np. komina i zabudowań fabrycznych, stojących zdala od toru.

Im odległość przedmiotu od poruszającego się obserwatora jest większa, tem pozorna szybkość tego przedmiotu jest mniejsza.

Tylko co opisane zjawisko jest tak pospolite, że zazwyczaj nie zwraca naszej uwagi, występuje natomiast silnie wówczas, kiedy poruszamy się szybko i jednostajnie w terenie porośniętym drzewami.

Przesuwanie się przedmiotów, rozmaicie oddalonych od nas, z pozorną szybkością, odwrotnie proporcjonalną do odległości, wyraźnie podkreśla przestrzenne rozmieszczenie tych przedmiotów. Otóż to właśnie zjawisko należy wyzyskać, w celu poruszenia naszej wyobraźni przestrzennej.

Niektóre fragmenty obrazów w specjalny sposób filmowanych. w zupełności rozwiązują to zagadnienie.

Aby uzyskać powyższe zjawisko, nakręcanie filmu powinno się odbywać na platformie, poruszającej się po szynach prostopadle do osi optycznej aparatu, do osi objektywu, przyczem należy tutaj dobrać odpowiednią szybkość, gdyż nie przy każdej szybkości zjawisko przestrzenności występuje równie silnie.

Zjawisko to występuje najsilniej wtedy, kiedy platforma, na której stoi aparat, porusza się po szynach, prostopadle do osi optycznej objektywu, czyli w mowie potocznej, prostopadle do kierunku, w którym został nastawiony a-

parat, nie występuje natomiast prawie wcale, kiedy ruch odbywa się w płaszczyźnie osi optycznej objektywu, czyli kierunku zdejmowanych objektywów.

Wspomniane zjawisko występuje daleko wyraźniej, kiedy aparat fotokinematograficzny porusza się po torze krzywolinijnym, którego środek krzywizny leży przed aparatem, to znaczy, że pożądane jest, aby aparat poruszał się po łuku wklęsłym od strony zdejmowanych przedmiotów.

Ruchome zdjęcia przeważnie są dokonywane albo przez obrót aparatu dokoła osi pionowej, osi poziomej, bądź też przez posuwanie się wzdłuż osi optycznej.

Nic też dziwnego, że zjawisko przestrzennego widzenia występuje bardzo rzadko.

Zmiany w tym sposobie filmowania są niewielkie, a wiele scen daje się w powyższy sposób filmować i oto miast martwego pejzażu, będzie można dać widzowi krajobraz, pełen powietrza, a okiem, wyzwolonem z wiążącej płaszczyzny ekranu, będzie można sięgnąć w głąb krajobrazu, rozkoszując się przestrzenią.

JERZY BRAUN

POLSKA RZECZYWISTOŚĆ FILMOWA

V.

Po nakreśleniu obrazu obecnej sytuacji naszej produkcji filmowej, po wymienieniu najważniejszych jej błędów i niedomagań — należałoby podać coś w rodzaju listy środków zaradczych, koniecznych dla jej uzdrowienia.

Postaram się to uczynić, zastrzegając się zgóry, że są to pomysły najzupełniej indywidualne; żaden z nich nie jest z pewnością doskonałą receptą na te dolegliwości. Rzeczywistość ma swoje prawa i przezwyciężyć pęd jej bezwładności po dotychczasowym torze, nie leży w mocy jednostek. Niewątpliwie jednak nie można tu zdać się na łaskę losu, w myśl zasady „laisser faire, laisser passer" — trzeba działać, organizować, wypracowywać coraz nowe plany, nie zrażając się tem, że niejeden z tych planów życie unicestwi w praktyce.

Nigdy nie wynikło nic dobrego z biernego wyczekiwania i poddawania się okolicznościom. Toteż te środki zaradcze, jakie mi się nasuwają w toku moich rozważań, uważam za bodziec dla inicjatywy wielu innych ludzi, za podstawę do dyskusji, za próbę poruszenia umysłów.

Największym wrogiem dobrej produkcji polskiej jest bezsprzecznie ciasnota rynku wewnętrznego. Niepodobieństwem jest zmienić tę sytuację w ciągu krótkiego czasu. Nie możemy sobie pozwolić na budowę setek i tysięcy kin, tak, jak to czyni w imię propagandy, Rosja sowiecka — zanim nie zmusi nas do tego zwiększona frekwencja publiczności. Frekwencji tej nie potrafimy też sztucznie wytworzyć; będzie ona wzrastać z jednostajnem przyśpieszeniem.

Trzeba natomiast: 1) utrzymać przy filmach polskich tę publiczność, która dotychczas odnosiła się do rodzimej produkcji życzliwie, oraz 2) usadowić się na rynkach zagranicznych tak, by pewną kwotę ściśle, choćby najskromniej określoną, włączyć do kalkulacji wytwarzanego obrazu. Gdyby np. wejść w ustalone stosunki z biurami francuskiemi, włoskiemi i austrjackiemi, gdyby porozumieć się co do ewentualnej wymiany dobrych filmów w Czechosłowacji i mieć pewnego odbiorcę na kolonje polskie w Ameryce (płacącego gotówką) — możnaby bez ryzyka przyjąć, że film solidnie wykonany osiągnie zagranicą 50.000 zł.

Najidealniejszem rozwiązaniem tego zagadnienia byłoby porozumienie się tych kilku przygodnych pośredników, którym udało się wejść w stosunki z różnemi krajami—i utworzenie przez nich (oczywiście z podziałem wpływów) wielkiego, mocnego finansowo biura, któreby kupowało na pniu dany obraz na cały świat, płacąc minimum gwarancji.



Nora Ney i Adam Brodzisz w filmie „Uroda życia" reżys. Gardana *Fot. Leofilm*

W takim wypadku solidny producent mógłby sobie pozwolić na lepsze wykonanie filmu, podwyższając pozycję dochodów w swym budżecie. Nazwiska niektórych reżyserów, aktorów i operatorów stanowią już dziś pewną markę, tak, że jakość danego obrazu da się obliczyć zgóry.

Oczywiście, oba te atuty: utrzymanie polskiej publiczności i wciągnięcie w orbitę eksploatacji rynków zagranicznych — zależą tylko od ciągłego rozwoju naszej twórczości i to zarówno pod względem techniki, jak gry i reżyserji. Publiczność polska okazuje bowiem coraz mniej pobłażania i nie chce przebaczyć naszym filmom nawet tego, co nie jest ich winą, t. j. braku dobrego atelier z odpowiedniem oświetleniem.

Eksport filmów zagranicę zależy przedewszystkiem od ich jakości, obcego bowiem widza nie można wziąć na sentyment patrjotyczny. Warunkiem zorganizowania na stałe tego eksportu będzie tedy produkcja na dobrym warsztacie i przez dobrych fachowców, ale nie wiele droższa, niż dotąd.

Jak pogodzić sprzeczność zawartą w tem zagadnieniu? Przecież dobry warsztat trzeba najprzód stworzyć, a dobrych fachowców wykształcić — a to kosztuje.

Tak. Inwestycja kapitału jest tu niezbędna. Trzeba zbudować nowoczesne atelier, nie gorsze od zagranicznych, albo przebudować największe atelier w Warszawie, „Kaden Studio". Trzeba też dać naszym zdolnym dyletantom, reżyserom i operatorom jakąś wspólną platformę wypowiadania się, stworzyć jakąś wytwórnię doświadczalną, któraby 1) sprowadzała z zagranicy obrazy eksperymentalne, których nie opłaca się wyświetlać dla publiczności i dawać ich pokazy, wraz z wieczorami dyskusyjnemi, 2) finansowała produkcję własnych obrazów eksperymentalnych (najwyżej po 30 — 400 metrów), pozwalając wypowiedzieć się w nich wyobraźni i wynalazczości reżyserów i operatorów. Gdyby min. przemysłu i handlu wyznaczyło doroczną nagrodę za najlepszy taki „kawałek" eksperymentalny, mogłoby to dać piękne rezultaty. Nagrody bowiem za filmy zwyczajne, robione dla zysku, mijają się z celem, wywołując orgję walk o pierwszeństwo, protekcyjek i t. p.

Inwestycje te dałoby się jednak przeprowadzić tak umiejętnie, że amortyzacja ich byłaby niezbyt trudna. Mam tu na myśli zrzeszenie się, współpracę kilku przedsiębiorstw naraz. Produkcja zbiorowa daje zawsze w rezultacie oszczędność. Gdyby zamiast kilku drobnych firm powstała jedna wielka, zdobyłaby ona sobie napewno kredyt w poważnej instytucji bankowej, może nawet w Banku Gospodarstwa Krajowego, a zatrudniając kilku reżyserów naraz, oraz sztab pracowników na gażach, produkowałaby bez przerwy i po kilka filmów jednocześnie, oszczędzając grubo na kosztach organizacyjnych. Taka metoda pracy wydała już w Ameryce i Niemczech znakomite rezultaty.

Połączone w ten sposób wytwórnie mogłyby śmiało, mając zapewniony kredyt, rozpocząć budowę nowego atelier, lub też na spółkę z „Kaden Studio", zmodernizować i zrekonstruować jego halę.

Tak więc 1) organizacja stałego przedsiębiorstwa eksportowego, 2) skoncentrowanie kilku wytwórni dla produkcji zbiorowej, 3) budowa wielkiego atelier i 4) ułatwienie wykształcenia fachowego pracownikom filmowym — stać się mogą fundamentem pod potężny gmach polskiego przemysłu filmowego, przemysłu, którym państwo we własnym interesie planowo zaopiekować się powinno.

Pozostaje do rozwiązania jedna jeszcze kwestja pierwszorzędnej wagi: *najazd filmu dźwiękowego*, grożący polskiej produkcji zniszczeniem. Najazd ten w ostatnich paru tygodniach stał się tak widoczny i tak gwałtowny, że rozbudzona okólnikiem nr. 113 przedsiębiorczość rodzima, zahamowała



Alojzy Kłyko jako Kuba w filmie reżys. Biegańskiego „Kobieta, która grzechu pragnie" *Fot. Kolos.*

swój rozpęd i przybrała pozycję wyczekującą.

Nie można dziś jeszcze przewidzieć, jak ułoży się współżycie filmu niemego z dźwiękowym na terenie Polski. W każdym razie i tu potrzebne są środki zaradcze. Film dźwiękowy jest pięknym wynalazkiem, mimo to jednak dobrze byłoby wprowadzić w jego przywozie daleko idące ograniczenia. Polska wytwórczość musi być chroniona, zwłaszcza teraz, w okresie swego pączkowania.

O samodzielnej produkcji polskich filmów dźwiękowych nie może być mowy ze względu na koszty. Można jednak podjąć walkę i na tym froncie, tworząc placówki wspólne z kapitałem zagranicznym dla wytwarzania filmów dźwiękowych o podwójnej wersji: polsko-niemieckiej, polsko - francuskiej, polsko - czeskiej i t. p.

ADAM POLEWKA

W WALCE O TEATR ROBOTNICZY

Dokończenie.

Jakimż repertuarem rozporządza do dziś dnia scena robotnicza, uparcie pojmowana jako „ludowa". Przyjrzyjmy się bodaj pobieżnie tym sztukom, a raczej „sztuczkom ludowym".

Jedne z nich mają niby to miejską treść, niby miejskie zabarwienie, niby wsiowskie słowo, a w gruncie rzeczy są ohydnem przekręcaniem wsi i jej kultury. Autorzy tych sztuk uważali, że kupowanie jaj i masła na targu od chłopa i wyjazd letni na wieś, już upoważnia ich do pisania o chłopie, wsi i jej duszy. Głupie piosenki, które nigdy nie były ludowemi, kładzie się tam w usta chłopa czy chłopki, mówiących nieokreśloną gwarą tak, jakby to istniał jeden chłopski język, a obok niego drugi miejski i „uczony", mądrzejszy.

Nietylko na tem polega jednak głupota i ohyda tych sztuczydeł. W tych dramidłach ma się do czynienia nietylko z wywyższeniem pewnych klas społecznych, ale wprost z średniowieczną stanowością. Jest tam bardzo często jaśnie pan i cała jaśnie rodzina i głupi fornal i „żyd psiajucha" i ksiądz dobrodziej — słowem wszystkie szczebelki pańszczyźnianej drabiny. Biedny chłopek zawsze wzdycha w tych sztuczkach do jaśnie państwa, a żyd stale chłopów rozpija. Oto zwykła esencja tej ludowości.

Drugim rodzajem t. zw. sztuk ludowych są te, w których jakiś „śmieszny" (oczywiście w pojęciu bzduropisarzy) zawód czy typ klasy pracującej główną odgrywa rolę. Wyśmiewanie „szewców i czeladników", „fryzjerów, służących" i t. p. oto główna treść „komedyjek". Sztuczki te równie głupie, jak powszednie, nietylko nie rozwijają umysłu robotnika, ale co gorsza, szczepią małomieszczańskie pojęcia i uczą wstydu pewnych prac przez propagandę kastowości pracy.



Irena Gawęcka i Adam Brodzisz w filmie „Z dnia na dzień" reżys. J. Lejtesa *Fot. Enhafilm*

Trzeci rodzaj sztuk, któremi rozporządza teatr robotniczy, ma już zupełnie różne oblicze, ale niemniej nadaje się naogół do śmieci. Są to utwory o ideologji socjalistycznej, najczęściej naiwnie wałęsające się dokoła walk konspiracyjnych o socjalizm i niepodległość, dokoła 1905 roku i t. p. Jest tam zazwyczaj dużo patosu, dużo dekoratywnej czerwieni i rewolucyjnej dekoracji. Rzeczy te są już nietylko ideowym przeżytkiem, ale i sceniczną tandetą. Tak więc reżyser w teatrze robotniczym rozkłada bezradnie ręce i nie można mu brać tego za złe.

A scen robotniczych amatorskich jest wiele i chcą koniecznie grać. W samem Zagłębiu Dąbr. jest około 15-tu zespołów T.U.R., podporządkowanych kierownictwu Teatru Rob. T.U.R w Sosnowcu.

Dwie są przyczyny tegi „teatrowania". Pierwszą z nich jest nieodparta chęć zabawy w teatr, a zarazem traktowanie teatru jako dekoracji przy różnych uroczystaściach, a drugą (co gorsza) względy finansowe. Każde kółko zorganizowane uważa scenę czy scenkę przedewszystkiem za źródło dochodów. Jest to coś w rodzaju proletarjackiego tańczenia „na biednych". Pogląd ten jest bardzo szkodliwy, bo organizacja oświatowa robotnicza niema przecież za cel istnienia dla kiepskiego teatru, który zużywa często całą energję gromady i ze środka staje się celem.

To też pokątni reżyszerzy scen robotniczvcn, rekrutujacv się najczęściej z demobilu aktorskiego, mówią: należy dawać rzeczy zawsze głupie i wesołe, bo tylko na to ludzie chcą patrzeć i tylko takie przedstawienie „robi kasę". Robota „oświatowa"! W jednej ręce kaganiec oświaty, a w drugiej odpowiednia porcja ogłupiania.

Ale i w tym wypadku należy ostrożnie rzucać kamieniem. Już bowiem w samem spojrzeniu robotnika na teatr tkwią poważne trudności dla reżysera.

Robotnik często dzieli przedstawienie teatralne na dwa rodzaje: na widowiska, które bawią i na widowiska „pouczające". Z tem nazywaniem poważnego i wartościowego widowiska „pouczającem" spotykałem się bardzo często i to zarówno u chłopów, jak i wśród robotników. To fatalne określenie zdaje się być co do formy jednem z następstw tak szkodliwego i nieprzemyślanego u nas oświatowania. Pod względem treści jest jednak wyrazem pewnych żądań, stawianych teatrowi przez umysłowość robitnika, a równocześnie rysem charakterystycznym jego psychiki. Chce on, aby aktor wchodził na scenę wprost z koła życiowych jego zainteresowań i aby ze sceny w to koło wchodził. Chce wynieść z teatru zaprzeczenie lub potwierdzenie czegoś, co go boli lub obchodzi, lub zabawić się, ot — poprostu pośmiać. Daleki od względnego ujmowania zagadnień, chce mieć czarne czarnem, a białe białem. Nie jest to kontretyzm pojęć umysłu dziecięcego, ale pozytywne i pragmatyczne ustosunkowanie się do słowa czy myśli. Dość daleki jest robotnik od szukania „czystego piękna", od estetyzowania wogóle. Że nie odstraszają go eksperymenty sceniczne, że nawet chętnie przyjmuje inowacje, jest to wynikiem warunków kształtujących jego życie i ustawicznie zmiennych. Jeśli bowiem jego materjalne dziś jest naogół niepodobne do wczoraj, ani do jutra, to i psychika nie lęka się przeżyć nowych i nie odpycha nowych wzruszeń estetycznych. W walce o chleb, wśród grozy bezrobocia, w zetknięciu z cudami nowoczesnej techniki, w wirze zagadnień społecznych, na które tak żywo reaguje, dusza jego co dnia inną wyrasta z bruku ulicznego. Jednak wszelkie inowacje sceniczne, dawane robotnikowi do przetrawie-



Carla Bartheel i Gustaw Diessl „Rozkosz zemsty"

Fot. Peteffilm.

nia, nie mogą być eksperymentem dla eksperymentu, muszą mieć swój sens i uzasadnienie, swoją logikę.

Powiedzieliśmy wyżej, że robotnik chce widzieć na scenie rozwiązanie zagadnień, obchodzących go pośrednio czy bezpośrednio, jeśli już przychodzi do teatru na przedstawienie „pouczające", jeśli nie idzie tam z wyraźnym zamiarem lekkiej rozrywki.

Jakież zagadnienie może dziś więcej interesować robotnika, cóż może on głębiej przeżywać od codziennej walki o chleb i walki z wyzyskiem?

I oto przyczyna, że teatr robotniczy ma dziś zabarwienie socjalistyczne, że ma określone oblicze ideowe.

Teraz trzeba rozwiązać dwie trudności: robotnik w stosunku do sztuki proletarjackiej (socjalistycznej) i artysta a sztuka socjalistyczna.

Nieraz w praktycznej mojej działalności jako kierownika artystycznego Teatru Rob. T. U. R. w Sosnowcu. oceniajac po skutkach moje błędy, czy dobre pociągnięcia, czytałem sążniste dyskusje na temat stosunku sztuki do proletarjatu. Hej! gdyby ten proletarjat mógł przegryźć sie przez uczony żargon owych artykułów, to z pewnością miałby wrażenie. że radzi się nad tem, czy robotnik ma pić wino szampańskie czy lepiej dać mu węgierskie. Nie znaczy to. że chce on placków owsianych, jakiegoś prymitywu pokarmu — nie. On chce chleba, chleba z nowoczesnej piekarni — ale chleba.

Cóż jest tym chlebem? Tylu krytyków pisało już o tem, że proletarjat najchętniej czyta Dumasa i inne tego typu romansidła. Tak jest. Robotnik, gdy jest sam, chętnie ucieka przez lekturę od życia codziennego i napewno nie czyta t. zw. poezji pracy, ale w teatrze jest zupełnie co innego. W teatrze jest tłum i słowo mówione. Tam jest wiec, na którym przemawia sztuka. Tam nie ucieka się już od życia, bo jest się w masie, bo czuje się potęgę odruchowo powstającej organizacji. To też scena robotnicza nie potrzebuje obawiać się tematów z życia robotniczego. One mają tam pod nogami grunt twardszy od desek scenicznych.

Teatr robotniczy z natury rzeczy musi dziś hołdować sztuce proletarjackiej (socjalistycznej).

Jakież jest oblicze tej sztuki?

Socjalizm jest prądem umysłowym, nie partją. Należy o nim mówić jak o średniowieczu, czy renesansie, czy romantyźmie. Socjalizm, to nowa forma i treść zarówno w życiu, jak i sztuce.

Znakomity krytyk, Tadeusz Peiper dobrze rozwiązał zagadnienie „Sztuka a proletarjat", o ile ten tytuł jest identyczny z tytułem „Artysta a socjalizm". Ale to połowa zagadnienia. To znowu to spojrzenie ze sceny na widownię. Dla całkowitego rozwiązania problemu trzeba nam jeszcze wiedzieć, o co krzyczą oczy widowni. Pewnie, że można urabiać nowe spojrzenie na sztukę, ale przytem łatwo pomylić wodę z plastyliną. A przecież i Tadeusz Peiper w gruncie rzeczy nie chciałby „śpiewać sobie o zwrotnicy...".

Cóż więc robić?

Trzeba spalić papier, przeznaczony na artykuły na temat „Proletarjat a sztuka socjalistyczna". Jeśli się już wie, jakie stanowisko w odniesieniu do socjalizmu powinien zająć artysta, to trzeba pójść z tem do robotników, a nie do redakcji pisma literackiego. Po podniesieniu kurtyny kilkadziesiąt czy kilkaset oczu należycie oszlifuje zagadnienie.

O tem, jak szedłem od słowa papierowego do słów wymienionych, jak uścisk serdeczny, i ile razy przytem błądziłem, i kiedy znajdowałem właściwy kierunek, pomówię w następnym artykule, omawiającym działalność Teatru T. U. R. w Sosnowcu.



Buster Keaton ukaże się w 1 filmie niemym („Człowiek, który kręci") i w 1 dźwiękowym („Małżeństwo na złość"). Fot. Metro-Goldwyn-Mayer.

RECENZJE FILMOWE

Grzeszna miłość. Filmy polskie mają to do siebie, że są poprawne, dla wszystkich prawie odnajdziemy wspólny mianownik przeciętności. Smutne u nas zjawisko, tembardziej, że próby zrzucenia tych więzów są nikłe. Chwyta się polska reżyserja scen batalistycznych, tricków, montażu synchronicznego niezawsze z powodzeniem... Sceny batalistyczne wyglądają czasem na zabawę w wojsko; na trick reaguje trzeźwy widz słowami „nabijają w butelkę", a montaż przypomina często bardzo pierwotną robotę.

„Grzeszna miłość" posłuży mi za ilustrację do powyższych wywodów.

Trick. Zatrzymanie pociągu przez bohaterkę wywołuje uśmiech u widzów. Nie odnosi się wrażenia pędu pociągu, Smosarska, gdy wymachuje rękoma, nie wywołuje grozy u widza, jakby tego rodzaju sytuacja wymagała. Pęd lokomotywy odkrył dla polskiego filmu Trystan w „Buncie krwi i żelaza". Motyw szyn wyzyskał Szaro w „Przedwiośniu", ukazał charakterystyczną — i co ważniejsza fotogeniczną — tęsknotę szyn wdal. „Grzeszna miłość" stanowi w tej dziedzinie krok wstecz.

Sceny batalistyczne. Walka samolotów odbyła się z należytej odległości, z odpowiednią kurtuazją, świadczoną sobie wzajemnie przez wrogie maszyny.

Są jednak sceny, które odcinają się od smętnej szarzyzny: Wesele i sen. Był pewien rozmach w zaaranżowaniu wesela. Reżyser wyodrębnił przy biesiadzie grupy: groteskowego i sentymentalnego pijaka, starą chłopkę... Grupowanie jest jeszcze nieśmiałe coprawda, ale na bezrybiu i rak



Norma Shearer ukaże się w 1 filmie dźwiękowym („Niebezpieczna Kobieta") i w 3 niemych („Sprzedawczyni Miłości", „Komedjantka" i „Grzech kusi"). Fot. Metro-Goldwyn-Mayer.

silnych emocyj, wynikających z samej zgęszczonej atmosfery moralnej obrazu, lub z psychologicznego postawienia bohaterów lub też z czysto reżysersko - kinowych podejść do tematu.

Tego rodzaju film amerykański nigdy nam zawodu nie zrobi. Film zaś niemiecki lub, co gorsza, francuski, o scenarjuszu kryminalno-sensacyjnym, rozporządzający zresztą b. dobrym zespołem aktorskim, jak np. w filmie omawianym (Brygida Helm, Iwan Możżuchin, Henryk George, Dita Parlo) odznacza się brakiem napięcia emocjonalno-dramatycznego, natomiast promieniuje z niego konwencjonalizm typów i niejednolite tempo obrazów. Jest to oczywiście wina konstrukcji samego scenarjusza, rozbudowanego w sposób fragmentaryczny — kronikarski, co jest pierwszą i zasadniczą wadą tego filmu. Niema w nim owych praw kompozycyjnych, które rządzą całością i celowością następujących po sobie fragmentów. Można rozpocząć wyświetlanie filmu „Manolescu" od środka i nicby obraz na konstrukcji akcji nie stracił. Historja aferzysty, który z powodu kobiety popełnia najróżnorodniejsze afery i który wskutek otrzymanego ciosu w głowę i pod wpływem miłości do pielęgniarki, moralnie się odradza, nie może nikogo przekonać. Trudno, jeśli sztuka kinowa ma swój byt i rozwój opierać na scenarjuszach literackich, to scenarjusze owe muszą mieć jakiś możliwy poziom. Zdolny reżyser Turżański nie mógł wyładować swej inwencji w inscenizacji niepomysłowego scenarjusza. Poszczególne momenty sytuacyjne, jak np. sceny, gdzie dwaj rywale (Mozżuchin i George) walczą o kobietę (Brygida Helm) są dynamicznie i ruchowo dobrze wyczute i skonstruowane. Pozatem, jeśli chodzi o grę aktorów, trudno podziwiać w tym filmie Mozżuchina, po świetnych kreacjach dawniejszych. Tak samo z Brygidą Helm, która oprócz kilku świetnych ruchów wampirzycy-kobiety, nic więcej nie miała do roboty, ale jak się rzekło, sama treść nie dawała jej, jak i Możżuchinowi, specjalnego pola do popisu. Wreszcie Henryk George — b. dobry w roli kryminalisty-erotomana. Może śmiało uchodzić za niemieckiego Bancrofta. Dita Parlo jest w tym filmie słaba.

Podkreślić należy kilka pierwszorzędnych tricków reżysersko-operatorskich (ruletka, lub zdjęcia negatywowe), które miejscami dają widzowi pełnię wrażeń.

(Kina Apollo i Palace, wł. Warszawskiej Kin. Sp. Akc.).



Boska Greta ukaże się w bieżącym sezonie w jednym filmie dźwiękowym („Dzika Orchideja") i w jednym niemym („Władczyni Miłości"). Partnerami jej w tych filmach są: John Gilbert, Lewis Stone i Nils Asther. Fot. Metro-Goldwyn-Mayer.

ŚWIAT FILMOWY W PRASIE

„Daily Film Renter“ (Londyn) podaje, że w Anglji według nowej ustawy wszelkie filmy przeznaczone do publicznego wyświetlania będą podzielone na 3 kategorje. Filmy kategorji A można będzie wyświetlać tylko dla dorosłych, kategorji B — dla wszystkich, a do kategorji C będą należały filmy specjalnie polecone dla dzieci.

„Film Kurier“ (Berlin) poświęca ciekawy artykuł kwestji, czy wydawcy filmów naukowych i szkolnych mają posiadać wszelkie prawa wydawców dzieł naukowych i z dziedziny kultury.

Jean Marguet zastanawia się w bardzo ciekawym artykule w „Comoedia“ (Paryż) nad znaczeniem i wpływem społecznym różnego rodzaju widowisk i dochodzi do wniosku, że kino wśród nich odgrywa rolę dominującą.

W „Paris-Soir“ M. Sarlai wychwala kino jako najlepszy i najbardziej przekonywujący środek pojednania wśród narodów na tle wzajemnego zrozumienia swych potrzeb nastrojów i umysłowości.

W „Cineopse“ (Paryż) Jean Marienval zwraca uwagę na ustawiczny wzrost aktualji kinowych i i ich stale rosnące znaczenie i dochodzi stąd do wniosku, że niedługo dziennik kinematograficzny będzie równie niezbędnym w życiu codziennym, jak i dziennik polityczny.

W „Exhibitors' Herald World“ (Chicago) prof. William Bristol dowodzi, że film mówiony już w najbliższej przyszłości będzie oddawał niocenione usługi w dziele nauczania wogóle, a zwłaszcza medycynie, jako też na każdem innem polu działalności ludzkiej.

„La Tarde“ (Bilbao) zastanawia się w długim artykule nad możliwościami wyzyskania filmu dźwiękowego w dziedzinie politycznej.

„Popular Film“ (Barcelona) omawia b. ciekawe spostrzeżenia prof. kolumbijskiego uniwersytetu José Molmesa co do wpływu kina na dzieci i młodzież.

„The Daily Film“ (New York) podaje, że Londyńska Rada miejska uznała zakaz uczęszczania do kin dla młodzieży do 16-tu lat za niedopuszczalny ze względu na wielkie wychowawcze i oświatowe znaczenie kina.

„La Pantala“ ((Madryt) podaje, że Stowarzyszenie kolonji letnich dla niezamożnych dzieci w Paryżu wydaje niedługo film propagandowy o dobroczynnych skutkach pobytu na wsi dla dzieci paryskich.

„Lavoro Fascita“ (Rzym) podaje, że wydział radiowy policji niemieckiej wprowadza u siebie telefotograficzny sposób poszukiwania przestępców.

„Arte y Cinematographia“ (Barcelona)omawia film „Bez litości“ (UFA“) w b. ciekawym artykule, gdzie film ten nazywa dokumentem społecznym o wielkiej wartości, wykazującym bez osłonek okropności wojny, siejącej śmierć i zniszczenie na polu bitew.

„Le Courier du Cinema Educateur“ (Paryż) podaje, że w atelier UFY zostało urządzone olbrzymie akwarjum, w którem Wolfram Jungham zaczął nakręcać b. ciekawy film z życia żmij i wężów.

„Basler Nachrichten“ (Bazylea) podaje, że w Anglii był wyświetlany pierwszy mówiony film lekarski przedstawiający pewną operację chirurgiczną z wyjaśnieniami słownemi i lekarzy.

„Daily Film Renter“ (Londyn) podaje, że na wielkim kongresie pedagogicznym w Manchesterze wyświetlono 300 filmów szkolnych i wychowawczych z zakresu historji, geografji, przyrodoznawstwa, medycyny i sztuki, przyczem z pośród tych filmów wiele było mówionych i dźwiękowych.

„Lichtbildbühne“ (Berlin) podaje, że w Niemczech daje się zauważyć pewne zaniepokojenie z powodu zmniejszania się produkcji niemieckich filmów naukowych i kulturalnych.

„Zehlendorfer Anzeiger“ (Berlin) omawia w bardzo ciekawym artykule stosowanie mikrokinema-



Scena z filmu „Pierwsza miłość Kościuszki“ *Fot. Wirfilm*

ryba. Najlepszym pomysłem była inscenizacja snu. Atmosferę i postaci okrywa warstwa skrzepłego błota. Specyficzny związek snu z rzeczywistością podkreśliła owa warstwa błota doskonale.

* * *

Konstrukcja obrazu jest nieskoordynowana, treść rozstrzelona. Że film powinien się kończyć happy-end'em, jest dawnym — choć z punktu widzenia Ameryki uzasadnionym — przesądem. Zwłaszcza, gdy pomyślne zakończenie rozwiązuje źle zaaranżowany — jak w „Grzesznej miłości" — trick.

Jest to pewnego rodzaju „obelga" dla publiczności, którą się posądza o brak zmysłu dla tragizmu.

Smosarskiej brak w tym obrazie prostoty. Wesołowski, bardzo dobry aktor nie jest — naszem zdaniem — odpowiedni do roli amanta filmowego, natomiast świetne warunki zewnętrzne ma nowa „gwiazda" Zofja Batycka.

(Wytwórnia Sfinks. Kino Colosseum).

„Z dnia na dzień". Film ten osnuty na tle powieści Ferdynanda Goetla (z której tu zresztą prawie nic nie zostało) jest niewątpliwie w tegorocznej produkcji polskiej wydarzeniem dużej miary. Precyzyjna robota, rozmach niektórych scen i wykończenie szczegółów — świadczą o zdolnościach realizatora, Józefa Lejtesa, który już w „Huraganie" pokazał co umie.

Ponieważ prasa i opinja publiczna odniosły się niegdyś do tego reżysera z wielkim aplauzem, musi się on pogodzić z faktem, że ten głos opinji zobowiązuje. Krytyk zmuszony jest tem pilniej i z tem większą surowością śledzić jego pracę, im więcej spodziewano się odeń, niż od innych.



Ramon Novarro ukaże się w 2 dwóch filmach dźwiękowych („Poganin", „Skrzydlata Flota"), i w 2 niemych („Zakazane godziny", „Pewien Młody Człowiek").
Fot. Metro-Goldwyn-Mayer.

Rozpatrując film „Z dnia na dzień", pod tym kątem widzenia należy stwierdzić, że zawiera on szereg niedociągnięć (a raczej przeciągnięć). Reżyser jest silną indywidualnością; ludzie tego pokroju zanadto liczą na samych siebie i z tego powodu popełniają błędy.

Wadą „Z dnia na dzień" jest szczupłość akcji, która sprawia, że film ten, jakkolwiek krótszy od innych, wydaje się jeszcze zbyt rozwlekły. Antidotum na tę anemiczność faktury (mówię tu o fakturze, nie o konflikcie, który jest bardzo interesujący) — ma być wykończenie, wygranie do ostateczności każdej poszczególnej sceny. Każde niemal ogniwo akcji jest przeciągnięte, przetrzymane w ritardandach. Z filmu należałoby wyciąć jeszcze ze dwieście metrów, zwłaszcza w scenach kameralnych, tam, gdzie współgrają dwie osoby. Szwankuje konstrukcja: 1) umieszczenie punktu kulminacyjnego (pod względem napięcia i ruchu) zbyt daleko od końca, tak, że osłabia się wartość dramatyczną ostatnich scen; 2) nieorjentowanie się w czasie, które stwarza niejasność dla każdego, kto zna przebieg wojny światowej i udział w niej żołnierza polskiego; 3) kierunek odśrodkowy głównych postaci filmu, które niemal, że nie znają się wzajem i nie spotykają w splocie wypadków; 4) nazbyt groteskowe postawienie roli „isprawnika", przedstawiciela przemocy moskiewskiej, oraz 5) umieszczenie kochanki „isprawnika" poza logiczną konstrukcją filmu. Ta ostatnia ma chyba najmniej szans do odegrania roli strażnika moralności w scenie podczas jarmarku.

Mimo tych wad, reżyserowi należy się duże uznanie. „Z dnia na dzień" jest filmem wysokowartościowym i zasługuje na powodzenie u publiczności, pozostawia bowiem wrażenie rzetelnej, zakrojonej na europejską miarę roboty.

Sukcesowi artystycznemu reżysera towarzyszy sukces operatora Scheiba; zdjęcia są pierwszorzędne. Krajobrazy Polesia prześliczne i doskonale wykorzystane. Gra aktorów, zwłaszcza Ireny Gawęckiej zupełnie na poziomie. Adam Brodziesz częściowo zawiódł oczekiwania — był jednak zupełnie poprawny. Dobrze zagrała Gorczyńska i Żurowski, słabszy niż w „Huraganie" (nie jego to wina, lecz roli). Kreacja Gawlikowskiego jest ozdobą filmu.

Sceny batalistyczne, zwłaszcza ostrzeliwanie szpitala, mają tempo i ruch. Jarmark bardzo ładnie zrobiony. Montaż filmu pierwszorzędny, wzorowany na „Burzy nad Azją".

(Kina „Capitol" i „Pan", wł. biura „Enhafilm").

„Kobieta i pajac". Film pozbawiony specjalnej intrygi w akcji, oparty na niesamowitych, romantycznych przygodach nieszczęśliwego amanta, który przeżywa gehennę cierpień wskutek fatalistycznej miłości do hiszpańskiej tancerki. Treść filmu, rozbudowana według powieści Pierre Louis, odznacza się literacko-psychologicznemi cechami, sytuacje wynikają z nieustannych i coraz nowych przekomarzań miłosnych, kończących się zawsze w ten sposób, że mężczyzna, pozostawający pod wpływem haszyszu miłości i jak pajac bezwolny — przebacza tancerce, Conchicie, wszystkie jej afronty, grymasy i przewinienia i gdy chce do niej wrócić — ona mu znowu ucieka. Widz zniecierpliwiony, oczekuje jakiegoś rozwiązania ostatecznego tej historji nieszczęśliwej miłości, pozostaje jednak do końca pod wrażeniem, że wszystko się znowu powtórzy.

Reżyserja filmu (Jack'a Boroncelliego) nie odznacza się niczem nowem. Jest to robota dobra, kulturalnie wyreżyserowana w szczegółach — jak np. dobrze zmontowany, fragmentarycznie rozbity taniec hiszpański, wykonany przez Conchitę Montenegro, albo też scena przed sztachetami, odznaczająca się emocjonalną gradacją epizodów i dobrze stonowanem światłem.

Conchita Montenegro stworzyła bardzo dobrze przemyślaną kreację. Jej warunki zewnętrzne: uroda i rasa — nadawały się w zupełności do tej roli. Stylem gry, namiętną żywiołowością ruchów tanecznych i erotycznie prowokującą mimiką, przypominała Dolores del Rio, tylko z tą różnicą, że ta ostatnia posiada pozatem inteligencję w ruchach. Partner jej jest bardzo słabym aktorem. Gra jego nieciekawa — sztuczna, choć niekiedy zdobywa się na szczere akcenty, szczególniej w momentach dramatycznych.

Zdjęcia bardzo udatne.

(Kino Casino, wł. biura Francopolfilm).

„Manolescu". Niemiecki film rosyjskiego reżysera Turżańskiego jest rozbudowany na scenarjuszu sensacyjno-erotycznym i pozbawionym kinowych i literackich walorów. Rzecz dziwna! Ilekroć mamy sposobność oglądania amerykańskiego filmu, opartego na kryminalno - erotycznym scenarjuszu, jak np. w rodzaju „Zapomnianych twarzy", „Ludzi podziemi" lub „Targowiska życia", doznajemy b.



Zofja Batycka i Tadeusz Wesołowski w filmie „Moralność pani Dulskiej" reżys. B. Newolina *Fot. Heros.*



Laura la Plante i John Boles
„Przedślubny grzech"
Fot. Universal P.C.

tografji w filmach naukowych z dziedziny biologji i medycyny.

„The Cinematograph Times" (Londyn) podaje, że ma być utworzone międzynarodowe konsorcjum celem realizacji szeregu b. ciekawych filmów naukowych i dokumentalnych z życia krajów północnych i podbiegunowych.

„L'Etoile Belge" (Bruksela) podaje. że na skutek porozumienia pomiędzy Komitetem Wystawy Narodowej pracy, a prezesem Zrzeszenia kinematograficznego M. Jourdain'em zostaną sfilmowane wybitniejsze eksponaty na wystawie w Brukseli w 1930 r., celem najdokładniejszego. dokumentalnego utrwalenia obrazu zdolności wytwórczych i przekazania go historji.

„Der Berliner Westen" (Berlin) drukuje ciekawy artykuł techniczny o zdjęciach kinematograficznych przy pomocy mikroskopu.

„Dresdner Anzeiger" (Drezno) ogłasza bardzo ciekawe sprawozdanie o organizacji państwowej kinematografji oświatowej w Saksonji.

„Popular Film" (Barcelona) podaje, że w Hiszpanji cieszą się znacznym sukcesem naukowe i wychowawcze filmy instytutu „Luce".

„El Cine" (Barcelona) podaje, że w Nizzy ukończono nakręcanie filmu dźwiękowego p. t. „Puszcza i Ekran", gdzie utrwalono głosy najrozmaitszych zwierząt.

„Filma" (Paryż) podaje, że Towarzystwo „Studio Apollon" nakręciło szereg filmów dokumentalnych i krajoznawczych z różnych okolic Francji.

„Comoedie" (Paryż) podaje, że „Sowkino" zamierza nakręcić ośm filmów dokumentalnych, mających wykazać sprężystość naukową i przemysłową ustroju sowieckiego.

„Kinematograph" (Berlin) podaje, że uniwersytet Harwarda ogłosił urzędowo, iż sztukę kinematograficzną należy zaliczać do rzędu sztuk wyższych.

W „Film Meu" (Bukareszt) Monalque omawia zarządzenie Hennessy'ego, francuskiego ministra rolnictwa o rozpowszechnianiu oświaty rolniczej zapomocą filmu.

„Daily Telegraph" (Londyn) mówi o wyświetlanym w New Galery filmie dźwiękowym, przedstawiającym Wezuwjusz w czasie wybuchów, przyczem stwierdza wspaniały efekt towarzyszących wybuchom grzmotów.

„Kinematograph" pisze. że w Anglji wprowadzono film jako środek bojowego wyszkolenia żołnierzy.



Barbara Kent i James Murray
„Przybłęda" *Fot. Universal P. C*

„Il Messaggero" (Rzym) podaje, że delegacja włoska na Międzynarodowym Kongresie Chirurgicznym w Warszawie demonstrowała filmy instytutu „Luce", pokazując operacje chirurgiczne, przyczem filmy te uznano za doskonałe.

„Bereliner Börsen Zeitung" drukuje bardzo ciekawy artykuł o muzeach i archiwach filmowych.

„Le Cinema d'Alsace Lorraine" podaje, że pod protektoratem Ligi obrony praw człowieka i obywatela, wyświetlano w Berlinie film p. t. „Płeć na uwięzi", traktujący o problemie seksualnym w więzieniach.



Vilma Banky w filmie „Przebudzenie" *Fot. Estefilm*

PODRÓŻE MIĘDZYPLANETARNE

„Jedziemy na księżyc" — dziś wydaje się to jeszcze niewykonalną fantazją, lecz czy jeszcze przed paroma laty to, co dziś jest wykonalne, nie wydawało nam się również nieziszczalną mrzonką?

Znany reżyser filmowy, Fryderyk Lang zagrał już tę muzykę przyszłości w najnowszym filmie monumentalnym Warszawskiej k. s. a. p. t. *„Kobieta na księżycu"*. Lecz wizja ta nie jest jedynie fantazją filmową. W sferach naukowych mówią, że osiągnięcie najwyższych wysokości stratosfery jest teoretycznie zupełnie możliwe. Rzeczoznawca tych spraw prof. Herman Oberth. który współpracował z Fryderykiem Langiem, jako doradca naukowo-techniczny przy filmie „Kobieta na księżycu", uzyskał już niezbędne fundusze na zbudowanie rakietowego okrętu międzyplanetarnego.

Rekord wysokości dla samolotów sięga, jak wiadomo 12.000 mtr. Przy obecnej konstrukcji samolotów osiągnięcie większej wysokości nie wydaje się możliwe. Najwyższa sprawdzona wysokość osiągnięta przez balon bez załogi wynosi 30 klm.

Międzyplanetarny okręt rakietowy według pomysłu prof. Obertha będzie miał kształt pocisku armatniego. Długość jego będzie wynosiła 42 mtr. Razem z ogonem rakietowym okręt przestrzenny będzie oczywiście znacznie większy, rakiety te będą wszakże po spalaniu się odpadały, a więc do księżyca dotrze tylko sam kadłub, również, zresztą, zaopatrzony w rakiety.

Według opinji prof. Obertha, okręt międzyplanetarny będzie po pierwszych ośmiu minutach lotu mógł rozwinąć szybkość 12 klm. na sekundę, czyli około 50.000 klm. na godzinę. Jest to absolutnie niezbędne dla przezwyciężenia siły przyciągania ku ziemi. Najważniejsze jest urządzenie wszystkiego w ten sposób, aby to szalone zwiększanie się szybkości w ciągu pierwszych ośmiu minut uczynić znośnem dla organizmu ludzkiego. Ale i na to już znaleziono radę.

Odległość od ziemi do księżyca wynosi 384.000 klm. Nie jest to nawet na ziemskie warunki cyfrą zbyt olbrzymią. Oczywiście, zanim ta podróż prof. Obertha będzie powzięta, trzeba będzie przedtem przedsięwziąć sporo lotów próbnych. W każdym razie prof. Oberth zamierza już w najbliższych czasach nawiązać stałą komunikację rakietową z Ameryką.

Te okręty rakietowe przefruwałyby przez ocean Atlantycki w ciągu 45 minut. Oczywiście, że przy tej próbie rakieta poleciałaby bez załogi. Nast—nie rozpoczęte będą próby ze śmiałkami, którzy odważą się frunąć w podniebne szlaki, czyli, jak si— to naukowo nazywa — do stratosfery.

Ponieważ scenarjusz do filmu Langa został napisany już przed czterema laty, mamy więc jeszcze jeden dowód wyczucia przez Langa wydarzeń przyszłości (patrz „Metropolis" i „Szpiedzy"). Zdaje się, że tej ostatniej jego fantazji sądzono najwcześniej się urzeczywistnić.



Glenn Tryon i Merna Kenneoy w filmie dźwiękowym „Broadway"
Fot. Universal P. C.

DOOKOŁA REALIZACJI „URODY ŻYCIA".

Niemały kłopot miał reżyser Juljusz Gardan z odnalezieniem aktorki, która mogłaby odegrać rolę Małgorzaty Ościeniówny w obrazie „Uroda życia" wg. St. Żeromskiego.

Codziennie przeglądał dziesiątki fotografji. Codziennie zgłaszało się wiele adeptek niemej sztuki i kandydatek. Sytuacja była naprężona.

Już dawno bowiem rozpoczęto zdjęcia, a kwestja obsadzenia tej roli stała pod znakiem zapytania. Jak zawsze tak i tym razem sprawę rozwiązał przypadek.

Zgłosiła się oto skromnie ubrana dziewczyna, podająca się za tancerkę jednego z teatrów stołecznych, o urodzie fascynującej i tak oryginalnej, że trudno było nie zwrócić na nią uwagi.

Próbne zdjęcia dokonane pod kierownictwem operatora Seweryna Steinwurzla dały rezultat jak najbardziej pomyślny.

Młoda ta artystka rokuje jak najlepsze nadzieje i należy przypuszczać, że jej debiut pod kierownictwem doświadczonego reżysera Juljusza Gardana wypadnie udatnie.

Z OBCEJ NIWY

Prasa zagraniczna wobec filmu mówionego.

Szpalty zagranicznych czasopism filmowych, przepełnione są wiadomościami o nowem słońcu, które zabłysło nad światową kinematografją, mianowicie o filmie dźwiękowym.

Zagadnieniem tem zajmują się najtęższe pióra publicystyczne i fachowe, w zamiarze ustalenia nowych form, nowych kryterjów, jakie stosować należy przy korzystaniu z dobrodziejstw filmu dźwiękowego.

Wiedza o filmie, ujęta już w ścisłe paragrafy, poczyna ujawniać swą niezupełność. Trzeba podjąć pracę na nowo, aby wiedzę o filmie „uwspółcześnić".

Praca ta już się u obcych zaczęła, niewątpliwie i u nas wkrótce wejdzie na porządek dzienny. Z tem większem zainteresowaniem wypada nam śledzić prowadzoną wymianę myśli.

W numerze 37 „Film-Journal'u" zastanawia się Kurt Bleines nad problemem reżysera filmu dźwiękowego.

W jego artykule czytamy:

„Rozróżniamy trzy rodzaje filmu dźwiękowego: film synchronistyczny, dźwiękowy i mówiony, względnie śpiewany. Najpewniej w najbliższym czasie będziemy mieli w Niemczech do czynienia z filmem synchronistycznym. Rodzaj ten nie nastręcza reżyserowi szczególnych trudności, gdyż kłopot największy spada na barki twórcy muzycznego i właściwego technika.

W filmach, w których mają być odtworzone dźwięki, szmery i t. p., już musi być uwzględniona specjalna reżyserja dźwiękowa. Rozróżnić tu musimy samą reżyserję filmową od reżyserji, ustalającej efekty dźwiękowe. Za prawdziwość ich jest odpowiedzialny reżyser; na niego spada obowiązek dobrania potrzebnych instrumentów, które trzeba wytworzyć i wypróbować. Przed zdjęciami, reżyser musi instrumenty te w najbardziej celowy sposób rozlokować i przygotować do zastosowania we właściwym momencie już podczas nagrywania obrazu. Najlepszy rezultat osiąga się, gdy reżyser osobiście się niemi posługuje. Praca reżysera podczas zdjęć, wymaga przedziwnej czujności i szybkości orjentacji.

Jak filmy mówione i śpiewane mają być realizowane dla niemieckiej publiczności, pokaże dopiero życie. Doświadczenia amerykańskie nie mogą być dla nas miarodajne. Upodobania publiczności zamorskiej i niemieckiej, są zasadniczo różne. Przed reżyserem niemieckim piętrzą się nowe trudności, a przedewszystkiem trudności budowania scen djalogowych, które inaczej muszą być pomyślane, niż djalogi teatralne, inaczej, niż djalogi do filmu niemego".

Na marginesie cytowanych spostrzeżeń niemieckiego znawcy filmu dźwiękowego, musimy zauważyć, że film dźwiękowy otwiera nowe możliwości dla rodzimego przemysłu filmowego. To samo zagadnienie, które dziś staje przed wytwórcami niemieckimi, troszczącymi się o własną publiczność, stanie wkrótce i przed wytwórcą czy dostawcą polskim, gdy będzie chciał na rynek nasz wprowadzić film dźwiękowy. Najlepszym filmem dźwiękowym dla Polski, będzie niewątpliwie ten film, który nagrają artyści krajowi. O to możemy być spokojni.

*

Nowe możliwości, które wywołał film dźwiękowy, znajdują coraz obszerniejsze zastosowania. Oto prof. Kitson, z columbijskiego uniwersytetu, zapowiada z jesienią wprowadzenie do swej uczelni dla celów wykładowych, filmu mówionego. W pierwszym rzędzie mają być filmowane procesy fizyczne i chemiczne, będące w użyciu w przemyśle. Dzięki filmowi dźwiękowemu, przebywanie studentów w zakładach przemysłowych stanie się zbędne. Columbijski uniwersytet ma już przygotowany film, odtwarzający proces odlewania stalowych części maszyn. Film wreszcie powtarza wszystkie dźwięki, towarzyszące przelewaniu się stali w formy; student widzi na ekranie całe urządzenie fabryczne, pracę robotników i maszyn, zaś twardy głos komentatora uzupełnia obraz widziany.

Jak widzimy, możliwości filmu niemego zostały znakomicie rozszerzone.

*

W miarę rozszerzania się filmu dźwiękowego, Japonja staje wobec specyficznego problemu. Jak wiadomo, w Japonji każdy film niemy był uzupełniany objaśnieniami specjalnego mówcy. Nazywa się on „Katsube". Co się stanie z nimi? — zapytuje japończyk, gdy film dźwiękowy zwycięży. Co się stanie z 10.000 katsubów?

Oto kolce pięknej róży, która oczarowała już miljony.

ZDZ. W.



Vilma Banky i Louis Wolheim „Przebudzenie" *Fot. Estefilm*

Wiktor Varkonyi i Agnes Petersen

dają autografy Czytelnikom Kino Teatru

Wytwórnia Lux zaangażowała do swojego nowego filmu „Kult ciała" świetnych artystów o światowej sławie: Michała Wiktora Varkonyi'ego i Agnes Petersen-Mozżuchinową. Zdjęcia plenerowe tego filmu, który reżyseruje Michał Waszyński, rozpoczną się w Warszawie w przyszłym tygodniu.

Znakomici artyści przyjeżdżają do Warszawy w niedzielę rano kurjerem paryskim i dawać będą osobiście autografy na zamieszczonych poniżej odbitkach swoich fotografji wszystkim czytelnikom „Kino-Teatru", posiadaczom N-ru 16-go **we środę, dnia 6 listopada od godz. 6 — 8 wiecz. w lokalu Sp. Akc. Lux, Jasna 24.**



Wiktor Várkonyi

Fot. Lux



Agnes Petersen-Mozżuchinowa *Fot. Lux.*

CAŁUS TRWAJĄCY 100 SEKUND.

Kto z kim, gdzie i kiedy — zapytacie. Było to w studjo przy ul. Wolskiej.

Z ciemnego podwórza wszedłem skromniutko do olbrzymiej hali i nagle, bez żadnego przejścia, skąpałem się w oślepiającym blasku jupiterów, reflektorów i kinkietów.

A w tym blasku — o zgrozo, — piękna Dela Lipińska i Wesołowski całują się namiętnie, nie zważając wcale na dwadzieścia par oczu, obserwujących bacznie tę czułą scenę. Nagle uroczystą ciszę rozdziera głos trąbki. Światła gasną. Jeden tylko kinkiet rozświetla mroki.

— Powtórzyć. — Rozlega się dobrze mi znany głos reż. Newolina.

— Niech pan mocniej przytuli swoją partnerkę. Więcej uczucia, więcej ognia.

Trębka, światło — długi uścisk — namiętny całus.

Jak oni się całują. I kiedy, na Boga, skończy się ta scena. Przecież ja mam nerwy. Ale zato reżyser Newolin pozbawiony jest nerwów. Dla niego scenka z „Moralności pani Dulskiej" między Hanką a Zbyszkiem wypadła jeszcze nie tak, jak należy — amanci całowali się zbyt krótko.

I Wesołowski (który widać się w czepku urodził) całuje po raz trzeci piękną Delę, wkładając w uścisk tyle ognia, ile nakazuje reżyser, a może i więcej.

Całus przedłuża się w nieskończoność— trwa godziny — lata — wieki.

Znów trąbka... Ciemność...

Jeden tylko kinkiet oświetla salę...

— Całus trwał minutę i 40 sekund — oświadcza jeden z asystujących, chowając do kieszeni zegarek z uczuciem zawodu.

Mój Boże, nie brak jednak na świecie ludzi z mocnymi nerwami.

Na pociechę słabym dodam tylko, że na ekran trzeba będzie ten całus „przyciąć", albo przytną go nożyce cenzury.

NOWY AMANT NA EKRANIE.

Samuel Goldwyn, potężny amerykański „manager" filmowy jest człowiekiem bez serca; rozłączył idealnych kochanków ekranu, nadobną Vilmę Banky ze stałym partnerem, Ronaldem Colmanem... Temu ostatniemu dał, na pociechę, cudowną paryżankę, Lili Damitę, a śliczną Vilmę obdarzył nowym, sprowadzonym prosto z Anglji, partnerem. Jest to wybitny artysta i b. przystojny chłopiec, Walter Byron; pierwszy występ w roli amanta (oficera ułanów) w nowym filmie Banky p. t. „Przebudzenie" (reż. Fleming) wypadł b. udatnie.

Walter Byron (recte Butler) urodził się w Leicester (Anglja) w czerwcu 1902 roku. Rodzina Butlerów pochodzi z Irlandji i stanowi jedną z najstarszych dynastji aktorskich w Zjednoczonem Królestwie; nazwisko to spotyka się od 200 lat w rocznikach angielskich.

Następca Ronalda Colmana (który również jest anglikiem) debiutował na scenie, mając lat 4.

Wojna przerwała jego karjerę artystyczną; mając lat 17 bił się, jako ochotnik w Royal Fusileers, pod Ypres, pod Loos, nad Sommą i pod Cambrai. Mimo młodego wieku, dosłużył się stopnia starszego sierżanta. Wkrótce po powrocie z frontu, debiutował z wielkiem powodzeniem w szeregu filmów angielskich obok Betty Balfour, Juliette Compton i Wyndhama Stendinga, co zwróciło nań uwagę amerykańskich wytwórni.

Z KOSMETYKI

SEZONOWE BOLĄCZKI.

Ubiegła zima prawie wszystkim dała się we znaki. Wrażenia silnych mrozów powoli zatarły się w naszej pamięci; o innych dolegliwościach również zapomnieliśmy, ale odmrożenia, które pod wpływem lata przestały nam chwilowo dokuczać, zaczynają już obecnie przypominać o sobie.

Ulubionemi miejscami odmrożeń są ręce i stopy, zwłaszcza palce, następnie nos, policzki i uszy. Oprócz silnego zazwyczaj bólu, pieczenia i swędzenia, zwłaszcza wieczorem i przy przejściu z zimnego powietrza do ciepłego lokalu, odmrożenie pozostawia bardzo niemiłe dla oka ślady w postaci plam o barwie czerwono-sinawej, lub fioletowej. Zdarzają się również znaczne opuchnięcia miejsc odmrożonych, a nawet pęcherze łatwo krwawiące i owrzodzenia bardzo trudne do zagojenia.

Odmrożenia, niewyleczone radykalnie odrazu, powtarzać się będą początkowo z roku na rok w sezonie zimowym, następnie trwać będą od wczesnej jesieni do późnej wiosny i wreszcie obrzęk i siność skóry nie ustąpią nawet i latem, zazwyczaj wtedy ręce i stopy są zawsze chłodne i nadmiernie się pocą.

Ofiarami odmrożenia najczęściej padają ludzie młodzi, obarczeni anemją i gruźlicą i dlatego też leczenie powinno iść w dwóch kierunkach. Wewnętrzne, które ma na uwadze zwalczanie niedokrwistości, względnie gruźlicy. Zewnętrzne: polegające na stosowaniu przemiennych kąpieli gorących i zimnych, przyczem do wody dodaje się środków drażniących, bądź ściągających, zależnie od stopnia odmrożenia. Równolegle należy stosować d'Arsenvalizację, lub galwanizację, okłady parafinowe i płyny lub maście drażniące. Jeżeli chodzi o ręce i nogi, to w celach zapobiegawczych powinno się nosić rękawiczki ciepłe i nieściśle przylegające — najlepiej wełniane lub futrzane; tak samo skarpetki lub pończochy winny być ciepłe, a obuwie wygodne.

Leczyć odmrożenia najlepiej jest latem i jesienią tak, aby przed nadejściem chłodów było bądź wyleczone, albo przynajmniej podleczone — odmrożone bowiem miejsca są bardzo wrażliwe, a ponowne ich odmrożenie może spowodować bardzo daleko idące następstwa.

Jesienią, zazwyczaj, również u bardzo wielu osób w okolicach nosa i policzków ukazują się drobne krwawe żyłeczki — powstają one dlatego, że naczynia krwionośne ułożone są zbyt płytko, tuż pod naskórkiem. Częste zmiany atmosferyczne, choroby wewnętrzne, nadużywanie napojów wyskokowych i spożywanie gorących potraw — sprzyjają szybszemu ujawnianiu się tych drobnych żyłeczek. Te szpecące żyłeczki łatwo dadzą się usunąć za pomocą elektrolizy lub kauteryzacji.

Helena Brzezińska, kierowniczka Działu Kosmetycznego w Instytucie Kosmetyczno-Lekarskim I z i s.



Fot. Peteffilm

TOWARZYSTWO FILMOWE.

„*HEROS*"

WARSZAWA, AL. JEROZOLIMSKA 31, tel. 267-10, 114 01

podaje do wiadomości,

że prace około realizacji dramatu obyczajowego

„MORALNOŚĆ PANI DULSKIEJ"

podług znanej sztuki GABRJELI ZAPOLSKIEJ

są w toku

i wkrótce zostaną ukończone

SCENARJUSZ:	**B. NEWOLIN i B. LAND**
REŻYSER:	**B. NEWOLIN**
KIEROWNIK PRODUKCJI:	**B. LAND**
KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:	**WINCENTY DRABIK**
PRZY APARACIE:	**GIOVANNI VITROTTI**
WNĘTRZA PROJEKTUJE:	**STEPANEK.**

Obsada:

DELA LIPIŃSKA
MARTA FLANZOWA
ZOFJA BATYCKA
MARJA CHAVEAU
ANNA DASZYŃSKA
ANKWICZOWA
TADEUSZ WESOŁOWSKI
L. FRITSCHE
LUBICZ-LISOWSKI
ADOLF DYMSZA
DEREŃ.

Dalsze szczegóły podane będą później.



WIELKIE

NAZWISKA

TO

MAGNES

DLA PUBLICZNOŚCI!

GWIAZDY

NASZEGO SEZONU.



LIL DAGOVER
IWAN PETROWICZ
w dramacie wszystkich czasów
„Ta, która Cię nigdy nie zapomni..."
ARCYDZIEŁO SCHNITZLERA NA EKRANIE!
„PANNA ELZA"
z Elżbietą Bergner, Albertem Steinrückiem, Albertem Bassermanem i Jackiem Trevorem.
FILM PRODUKCJI WŁASNEJ!
„Moralność Pani Dulskiej"
Przeróbka znakomitej sztuki
GABRJELI ZAPOLSKIEJ
w wykonaniu najwybitniejszych polskich artystów.
Reżyser: B. Newolin. Kierownik produkcji: B. Land.
Kierownik artystyczny: W. Drabik.
Dramat erotyczny
„Ulica potępionych dusz"
Realizacji Pawła Czinnera
Z POLĄ NEGRI i WARWICKIEM WARDEM
FILM O TĘSKNOCIE MIŁOŚCI
„TROJKA"
Reżyser: Striżewskij
W rolach głównych:
OLGA CZECHOWA
ADALBERT SZLETTOW


FILM
jakiego jeszcze nie było!
Księżna Tarakanowa
z Edytą Jehanne,
Rudolfem Klein-Rogge
i Olafem Fjordem.
Reżyserował
RAYMOND BERNARD
Franco-Film
Paryż.
„Moulin Rouge"
OLGA CZECHOWA
i
JAN BRADIN.
1
OBRAZ
Z
MARJĄ CORDA.
Lil Dagover i Jan Stüwe
w arcyfilmie najnowszej produkcji
„MIŁOSNY SZEPT NOCY..."
Wyłącznie
u nas!
HARRY
LIEDTKE
w 7 filmach najnowszej
produkcji 1929/30 r
„Całuję twoją dłoń,
Madame!"
„Ty, ty moje marzenie!"
„Wesoły wdowiec".
Dalsze tytuły nieustalone.
„Zagłada Rosji"
MIŁOSNE DZIEJE
RASPUTINA
z Mikołajem Malikowem
Nowa —
niewyświetlana
dotąd —
wersja!
10
FILMÓW,
KTÓRE ZROBIŁY
O-EKRAN
W STOLICY
W UBIEGŁYM
SEZONIE.
WOŁGA... WOŁGA...
ADALBERT SZLETTOW.
LILJANA
HALL-
DAVIS.
Elżbieta
Bergner
Emil
Jannings
Konrad
Veidt
w filmie: DLACZEGO KOBIETA ZDRADZA?
LICZNE DODATKI!
Towarzystwo Filmowe „HEROS"
Warszawa, Al. Jerozolimska 31, tel. 267-10, 114-01.
Adres telegraficzny: „Herosfilm".

ELECTROLUX



NAJLEPSZY ODKURZACZ

MARJENBAD I JEGO SKARBY



Dyrektor Fischer
Kierownik eksploatacji marjenbadzkich wód mineralnych na cały świat.

Marjenbad, to jeden z tych skarbców nieprzebranych, z którego ludzie całej kuli ziemskiej czerpią „to, co najważniejsze" — zdrowie. Są tacy szczęśliwi, którzy mogą po nie sami przyjechać i brać je — że się tak wyrazimy — z pierwszej ręki, i są inni, którzy, z tych lub innych powodów, mogą o takiej podróży jedynie marzyć. Tym przychodzi z pomocą dyrektor Fischer, który zainicjował i zorganizował t. zw. przemysł marjenbadzki i czuwa nad jego dalszym rozwojem. Zadaniem dyr. Fischera jest udostępnienie marjenbadzkich skarbów ludziom, mieszkającym w najodleglejszych zakątkach kuli ziemskiej—dbałość o to, żeby grubas z Madagaskaru naprz. mógł schudnąć, nie ruszając się z miejsca, albo artretyk z Oslo mógł we własnej domowej łazience korzystać z uzdrawiającej marjenbadzkiej kąpieli. Tak więc miljony butelek dobroczynnych wód ze źródeł Kreuz, Rudolfa i Ambrosiusa, których picie daje nadzwyczajne rezultaty przy chorobach złej przemiany materji, oraz anemji, wysyła się codziennie w daleki świat. Woda ze źródła Ambrosiusa zalecana jest specjalnie dzieciom, jako zawierająca żelazo. Wobec tego, że Marjenbad leży wśród cudownych jodłowych lasów, dyr. Fischer postarał się, ażeby tym, którzy nie mogą korzystać bezpośrednio z zapachu tego uzdrawiającego powietrza, dać choćby jakąś namiastkę. Tak więc z wyciągu jodeł przygotowuje się mydła, których użycie nawet przy zwykłej kąpieli, wzmacnia jej działanie i daje miłe wrażenie przebywania w pachnącym lesie. Płyn, przygotowywany z wyciągu jodeł, stosuje się skutecznie przy cierpieniach artretycznych i reumatycznych.



Inżynier Winter
Kierownik działu geologicznego w Marjenbadzie

Nie trzeba dodawać, że cały ten przemysł wymaga olbrzymiego aparatu techniczno - administracyjnego, którego odpowiedzialnym i sprawnym kierownikiem jest dyr. Fischer. Jednym z filarów tej skomplikowanej budowy jest inż. Winter, kierownik działu geologicznego, od lat 8 niezmordowany poszukiwacz skarbów w marjenbadzkiej ziemi. Rozporządzając wspaniałemi maszynami, ryje się ciągle w ziemi jak kret, nie zaprzestając wierceń w coraz to innych miejscach. Wspaniała hala maszyn oraz ciekawe muzeum geologiczne, to największe atrakcje królestwa inżyniera Wintera.

Szczęśliwi są ci, którzy mogą rano spacerować z kubkiem po wspaniałym deptaku, słuchając koncertu pierwszorzędnej orkiestry — w południe rozkoszować się „bąbelkową" żelazistą kąpielą, a wieczorem — zachwycać się pięknemi widokami, roztaczającemi się z luksusowych kawiarni, położonych w górach. Ale Zarząd myśli również o ich mniej szczęśliwych braciach, którzy mogą spacerować rano jedynie po Saskim Ogrodzie, a przed wieczorem pojechać do Skaryszewskiego Parku, dając im również możność korzystania ze skarbów marjenbadzkich wód i kąpieli.

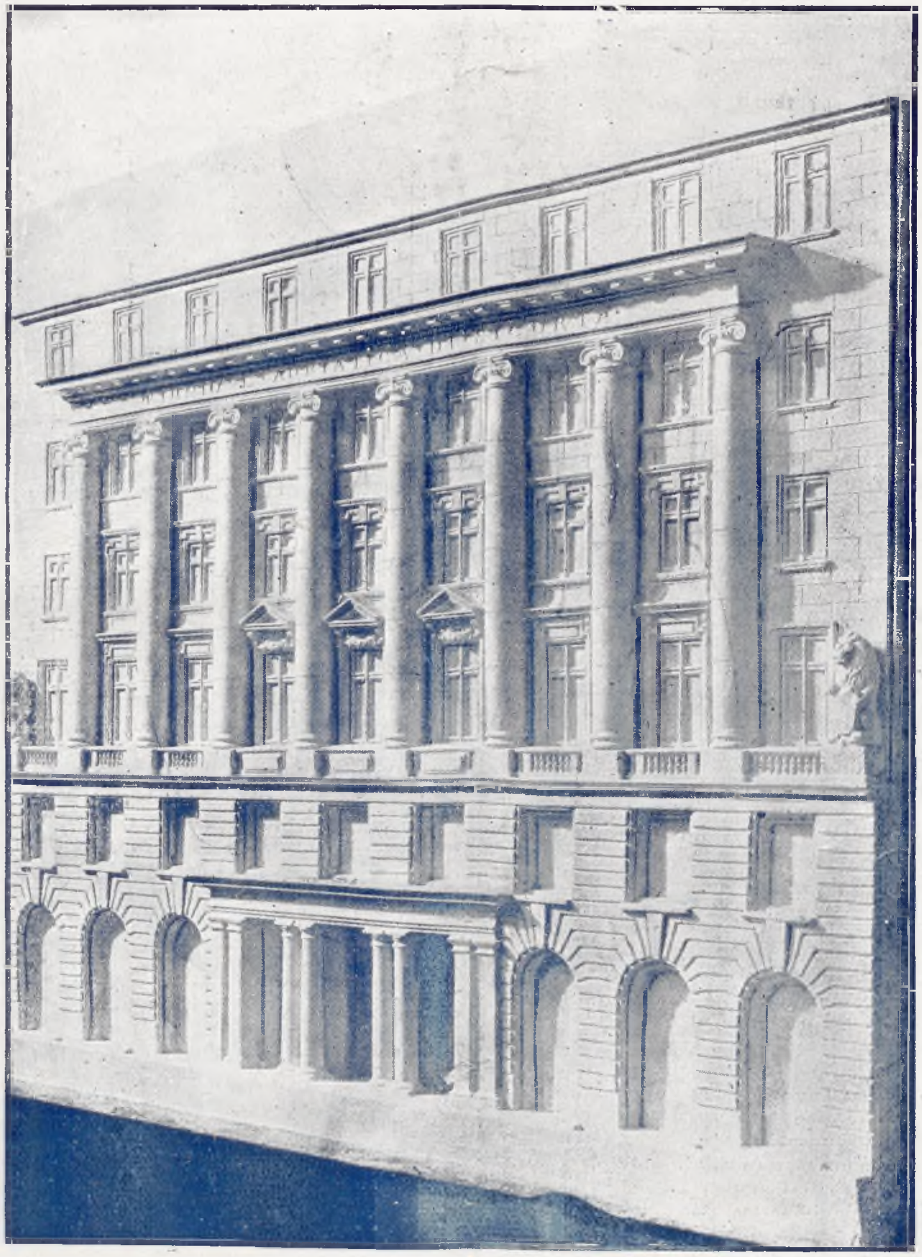
Ceny ogłoszeń:				Konto P. K. O. 18788.	Warunki prenumeraty:
	Okładka	zł	600.—		Kwart. 5.—
	1/1 strona	„	350.—		Półr. 9.50
	1/2 strony	„	200.—		Roczn. 18.—
	1/4 strony	„	125.—		wraz z przesyłką pocztową. Zagran. drożej o 100%

Redaktor odpow.: **SEWERYN LUSZTIG** Kier. admin. **JÓZEF ROSTAŃSKI** Wydawca: **ZDZISŁAW F. POLASKI**

ZAKŁADY DRUKARSKIE F. WYSZYŃSKI I S-KA, WARSZAWA, WARECKA 15.

WŁOSKIE TOWARZYSTWO UBEZPIECZEŃ

RIUNIONE ADRIATICA DI SICURTÀ



RIUNIONE ADRIATICA DI SICURTÀ

WARSZAWA UL. MONIUSZKI

OM WŁASNY

KAPITAŁ ZAKŁADOWY: LIRÓW WŁOSKICH **100.000.000.** ROK ZAŁOŻENIA 1838

KAPITAŁY GWARANCYJNE **550.000.000** LIRÓW

PRZYJMUJE UBEZPIECZENIA NA ŻYCIE, OD NASTĘPSTW NIESZCZĘŚLIWYCH WYPADKÓW, OD ODPOWIEDZIALNOŚCI CYWILNEJ, OGNIA I KRADZIEŻY Z WŁAMANIEM.

ZWRACAMY SPECJALNĄ UWAGĘ PP. ARTYSTÓW NA UBEZPIECZENIA OD WYPADKÓW PRZY PRACY ZAWODOWEJ (ZDJĘCIA W ATELIER, PLEIN-AIROWE, SAMOCHODOWE ETC.)



POSTĘP!!!

ORKIESTRĘ W KINACH

PRZY ILUSTRACJI MUZYCZNEJ OBRAZÓW
ZASTĘPUJĄ Z WIELKIEM POWODZENIEM

GŁOŚNIKI I WZMACNIACZE

PHILIPSA

DEMONSTRACJE CODZIENNIE OD GODZ. 17—22 ZA
WYJĄTKIEM PONIEDZIAŁKÓW NA WYSTAWIE

„RADJO I ŚWIATŁO“ MAZOWIECKA 9.

Zakłady Drukarskie F. Wyszyński i S-ka, Warszawa. Warecka 15.